

АВТОРСКИЙ СТИЛЬ КАК ФЕНОМЕН: К ПРОБЛЕМЕ НООГЕНЕЗИСА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Относительно *символики стиля* следует подчеркнуть, что, музыковед сам оказывается «субъектом диалога» с музыкой, обращаясь как к «идеальному Над-адресату» к ее целевым смысловым заданиям. Но, постигая эту границу «понимающего диалога», он вынужден неоднократно варьировать его условия и структуру, исследовать все аспекты, все *действительное и возможное* музыки как формы. Так он открывает свои типы ноологического измерения музыки, адекватные многообразию содержательных свойств музыки. Так он выражает и свою собственную заинтересованность в смысловой оправданности человеческого опыта, в семантических универсалиях культуры и в кристаллизации их посредством опорной художественной символики, то есть выражает свою потребность входить в «большое время» (М. Бахтин) культуры [4]. Ноологическое отношение в этой связи можно определить как *меру «ноосферы» (единого пространства разумной смыслополагающей человеческой деятельности, целостной метаисторической семантики культуры в ее идеационных формах) со стороны активного «поступающего» человеческого сознания, то есть со стороны диалогического понимающего сознания – как личности, так и социума.*

Накопление – превращение, обращение в символические семантических позиций становится «большой игрой» культурного сознания и выражает потребность в смысловом единении. Однако именно как универсальные ноологические символы обнаруживают антиномичную природу, косвенно выражающую полярность человеческого бытия и дуальность происходящих в мире процессов. Ведущими антиномиями выступают материальное – духовное, артефакт (вещная форма, искусственная структура) – симулякр (видимость вещи, «отсутствующая структура»), сохранение – забвение, элиминирование (для ноэтики памяти), условность – безусловность, отстранение (и остраннение) – отождествление, порядок – свобода (для ноэтики игры), «чужое» – «свое» (завоевание – отдача, приобретение – дар для ноэтики любви). В интересующей нас проблемной области антиномичную пару составляют также «музыкальность» символа и особая имманентная музыкальная символика. Данная антиномия нуждается в некоторых комментариях.

«Музыкальность» вербальной символики – сакрального Слова, прежде всего, а также живописных символов (изобразительных, пластических, наглядных) объясняется как их устремление в «выси несказуемого» и невидимого, к «надмирной божественной трансцендентности» (С. Аверинцев) [2, 51-52]. На это с различных сторон указывали В. Соловьев и А. Лосев, О. Шпенглер и Х. Ортега-и-Гассет, Л. Пастернак и Л. Выготский, некоторые

другие авторы. «Музыкальность» символа есть то, что в нем нельзя разяснить, а можно только перевести в другой символический же план истолкования, есть его тайна, лишенный которой символ перестает быть символом, есть его особая подразумеваемая «интонационная» атмосфера, то, к чему он отсылает, не будучи им.

Такие проективные значения символа можно назвать анагогическими. Они формируются в связи с двумя измерениями смыслового опыта – «высотой» и «глубиной». На эти измерения обращает внимание С. Аверинцев, анализируя антитетичную структуру одного из византийских акафистов. В поэтических строфах данного песнопения указывается на высоту бытия ангелов, которая «невосходима человеческим умом» и на бытийную глубину человеческого сознания, которая «неисследима и ангельским очам», вследствие чего ангелы и люди пребывают в состоянии «взаимного недоумения». Наблюдение Аверинцева настолько замечательно, что хочется процитировать его мысль полностью: «Высота» и «глубина» – это противоположности, но они приравнены. «Высота» и есть «глубина», «глубина» и есть «высота». Люди и ангелы противопоставлены друг другу, но включены в единый и однородный образ недоумения: недоумение ангелов ничуть не меньше, чем недоумение людей» [3, 249]. Таким образом, музыкальность или анагогическая устремленность символа может быть охарактеризована как его адресованность вершинному и глубинному уровням смыслообразования в их взаимоотношенности – диалогическом соответствии.

Однако музыкальная символика сразу делает явными – слышимыми – эти «несказуемые» и «неисследимые очами» уровни, поскольку непосредственно озвучивает процесс понимания, *означает в звучании* эстетические модусы переживания (модусы «человечности») и сближает, вплоть до их слияния (сличения) ценностное отношение и искомый им смысл. Собственно, в силу такой природы музыкальной символики тайное содержание иных символов определяется как их «музыкальность». В чем же тогда выражается «анагогичность» музыкальной символики, так сказать, «музыкальность музыкального»?

Если вербальная (изобразительная) символика распредмечивает знаковую форму, указывая на ее предельную смысловую условность и отвлеченность, то музыкальная опредмечивает значения, создает новую знаковую безусловность и права знака не только казаться, но действительно быть тем самым необходимым смыслом, то есть освобождает знаковую форму от косности и утверждает ее ценностный приоритет. Музыкальная символика следует особой «логике обратности», заставляя искать свои проекции в мире зримом и говорящем, осязаемом и мыслимом, то есть, возвращая «из высот и глубин» в реальное пространственно-временное измерение культурно-исторического и личного опыта. Это возвращение есть и *новое упорядочивание действительного бытия*, жизненных реалий. Вспомним, что И. Стравинский полагал, что музыка нам дана единственно

для того чтобы внести порядок «во все существующее, включая сюда, прежде всего отношения между человеком и временем» [7, 19], добавим – и отношения человека с пространством: в художественных хронотопах обнаруживается неотделимость одного от другого. (Такие явления музыкальной поэтики, как периодичность, тождество и контраст, «единовременный контраст», полифоническая и функционально-гармоническая организация вертикали, тематизм и его фигуристо-фоновые свойства, отличия больших циклических, «средних» переходных и малых одночастных композиций (миниатюр), жанровые исполнительские формы, *высотные* ладогармонические отношения, централизация и децентрализация тональности, фактурная стереофония – *глубина*, пуантилизм и сонористика, многое другое, ясно об этом свидетельствуют.)

Именно открытие в музыке способов регламентации и заполнения времени – пространства, как частных композиционных и как общих исторических феноменов, можно полагать ее анагогическим символическим призванием. С данными особенностями музыкальной символики связана парадоксальная форма символической программности, когда внемузыкальные факторы, например, словесно-поэтические, привлекаются с целью конкретизации содержания звучания, подчиняются его логике, то есть программируются музыкальным замыслом. Следовательно, «*музыкальное*» в *символе* отвлекает от материальной предметности художественной формы; *символ же музыкальный* («*музыкальность музыкального*») создает привлечение к вещественно-материальному слою формы и его посредством к предметной весомости, «ощутительности» бытия. В этом мы можем находить специфику ноологической символики в музыке.

В связи с вышесказанным понятно, что структурно-семантические конфигурации музыкального текста всегда в той или иной степени претендуют на символичность. Более того, символическими означениями предстают и попытки их музыковедческих вербальных определений. Данные определения можно рассматривать как своего рода номинативный слой музыкального содержания – не менее существенный для него, чем жанровые названия, композиторские программные наименования, словесные характерологические ремарки и так далее. Кроме того, музыковедческие «имена», данные музыке, всегда производны от исторических жанрово-стилевых самоопределений музыкального творчества, хотя могут и «подсказать» некоторые его новые (еще не усмотренные) возможности.

Таким образом, процесс ноогенезиса авторского стиля позволяет утверждать, что ноологическая содержательность музыки и семантический опыт музыкознания «встречаются» в области «символологии» – особой области «понимающего знания», посвященной созиданию, «разгадыванию» и наименованию *смыслового порядка*: способов упорядочивания смысла во *временном* бытии культуры и данного бытия в *верховном пространстве* смысла. В этом можно находить признаки взаимного *доверия* музыкального и

музыковедческого сознания, симптомы сближающего сотрудничества художественной и научно-исследовательской мысли, причины диалогической соотнесенности дискурсивных средств музыки и музыкознания в их обоюдной устремленности к «языку понимания».

Литература:

1. Арановский, М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90-129.
2. Аверинцев, С. Вера // С. С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 51-52.
3. Аверинцев, С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – М.: «Coda», 1997. – 343 с.
4. Бахтин, М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.
5. Задерацкий, В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений / В. Задерацкий. – М.: Музыка. 1995. – 544 с.
6. Музыкальные жанры: сб. статей / под общей ред. Т. Поповой. – М.: Музыка, 1972. – 380 с.
7. Подуровский, В., Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В. Подуровский, Н. Суслова. – М.: Владос, 2001. – 320 с.

Ю. О. Азарова

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТЕАТРА: ИДЕЯ, МЕТОД, ТИПОЛОГИЯ

Современная художественная культура стран Западной Европы и США чрезвычайно богата и разнообразна. Во многом это связано с эстетической парадигмой постмодерна, которую отличает творческий поиск, эксперимент, плюрализм стилей и направлений. Наиболее интенсивно процесс разработки новых идей сегодня происходит в театре.

Постмодернистский театр – это театр открытый, непредсказуемый, парадоксальный. Он всегда ищет, мыслит, импровизирует. Постмодернистский театр – это театр, ориентированный на деконструкцию традиционных форм театрального производства, образа спектакля, логики высказывания и репрезентации.

Используя приемы пастиша, иронии, бриколажа, интертекстуальности, современный театр создает новую картину мира, метод анализа реальности, ее художественный код. Он кардинально меняет прежнее понимание искусства, снимая классические оппозиции автор – интерпретатор, актер –